

На правах рукописи

Хасанова Элеонора Венеровна

**Религиозная проблематика живописи
М. В. Нестерова советского периода.**

Специальность 17. 00. 04. – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Екатеринбург
2005

Работа выполнена на кафедре истории искусств факультета искусствоведения и культурологии ГОУ ВПО «Уральский государственный университет имени А. М. Горького»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
действительный член
Российской академии художеств,
профессор
Голынец С. В.

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения
Русакова А. А.
доктор философских наук
Шумихина Л. А.

Ведущая организация: Уфимская государственная академия
искусств

Защита состоится _____ 2005 года в ____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.08 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук, доктора культурологии, доктора искусствоведения при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького» по адресу: 620083. г. Екатеринбург, пр. Ленина 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

Автореферат разослан «____» _____ 2005 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор социологических наук, доцент

Л.С. Лихачева

Общая характеристика работы

Актуальность исследования. Новый виток отечественной истории отмечен небывалым всплеском межэтнических войн и конфликтов, религиозных распрей – Россия вновь решает для себя вопрос: «какой ей быть и как жить дальше?». Современное общество, обращаясь к опыту прошлого: к религии, философии стремится обрести утраченные когда-то ценностные ориентиры. Исполненное пророческих прозрений, русское искусство конца XIX – начала XX века становится одним из наиболее востребованных духовных источников. Этим объясняется и возросшее внимание в последние годы к М. В. Нестерову, в исследованиях творчества которого появляются новые аспекты. Становится очевидной необходимость глубокого осмысления религиозно-философской проблематики его произведений, сохранившейся на протяжении всего периода творчества и обеспечившей неразрывную связь религиозных картин художника с его портретами, написанными в советский период.

Религиозно-философские аспекты нестеровской живописи советского периода никогда не рассматривались специалистами. Обращаясь к послереволюционному творчеству художника, исследователи всё внимание сосредотачивали на портретах деятелей науки и культуры. Традиционные для Нестерова религиозные картины, которые он наряду со своими знаменитыми портретами настойчиво продолжал писать, воспринимались не представляющими интереса вариациями и повторениями прежних полотен. Этот взгляд, упрочившийся в советском искусствознании, привел к тому, что целый корпус произведений художника, датируемый 1917–1942 годами и включающий в себя около сорока новых работ религиозно-философского плана, то есть в количественном отношении равный прославленной портретной сюите, оставался в тени. В этой связи актуальность исследования определяется введением в научный оборот целого пласта ранее неизвестной религиозной живописи Нестерова, осмысленной, как в контексте творчества самого художника, так и в русле общего развития отечественного искусства, несводимого к понятию соцреализма. Найденные в результате исследования материалы позволяют внести значительные дополнения в наиболее полные до сегодняшнего дня каталоги нестеровских произведений.

Степень научной разработанности проблемы.

Смена политической обстановки в России после Октября 1917 года, развернувшаяся в стране атеистическая пропаганда привели к тому, что религиозные произведения, созданные Нестеровым в советский период, были невостребованы. Возможность их изучения затруднялась тем, что они находились в закрытых церковных и частных собраниях, а в государственных музеях до недавнего времени не покидали запасников. Причиной тому были и сохранявшиеся в стране до середины 1980-х годов идеологические установки, поддерживающие мнение о «чудесном переломе», произошедшем в нестеровском творчестве в 1920-е годы и обособившем мастера религиозных картин от «создателя портрета эпохи». Необходимость всестороннего и объективного анализа творчества художника в полной мере осознаётся в конце 1980-х – первой половине 1990-х годов. Об этом свидетельствуют исследова-

ния Г. К. Вагнера, А. А. Русаковой и П. Ю. Климова, позволившие нам сделать религиозную проблематику живописи Нестерова темой специального изучения.

Впервые о религиозных картинах Нестерова советского времени и о целостности его творчества написал П. П. Перцов. В неопубликованной статье «М. В. Нестеров» (1920-е годы), представляющей малоизвестный архивный материал, Перцов, анализируя произведения первых послереволюционных лет, подчеркивал верность художника «раз избранному пути». Восторженно отзываясь о картинах «Архиепископ» (1917), «Философы» (1917), «Мыслитель» (1921-1922), «Путник» (1921) и «Пророк» (1924), Перцов относил их к «последним вдохновениям художника, обозначившим новый его расцвет».

Преемственность дореволюционного и советского периодов в творчестве Нестерова прослеживал в своих исследованиях С. Н. Дурылин. Его книга «Нестеров в жизни и творчестве» (1965, 1976, 2004) помимо глубокого анализа известных нестеровских произведений включала записи бесед автора с художником, мысли, замечания и наблюдения, высказанные им о своих произведениях, об искусстве, об отношении к жизни. Дурылин оставил скупые, но исключительно ценные замечания о малоизвестных религиозных картинах 1930-х годов, справедливо указав, что у художника в религиозной теме усилилось героическое начало, появился несвойственный для него ранее «мотив устремления к борьбе и победе», мотив активного действия. Им отмечалось, что в представлении Нестерова о «лучшем русском человеке включился теперь и современник в борениях мысли, в устремлении мечты, в напряжении воли – прекрасный и без обаяния святости и очарования легенды, прекрасный в своём жизненном деле».

Внимания заслуживает фундаментальная монография А. И. Михайлова «Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество» (1958). В ней давалось хронологически последовательное изложение творческого пути Нестерова, и содержался самый полный на то время каталог произведений художника, в том числе являющихся предметом нашего исследования. Многие положения, нашедшие отражение в этой книге, сейчас утратили свою бесспорность. Сформировавшийся как критик в 1920-е-1930-е годы и воспринявший жёсткие методы и принципы «классового анализа», Михайлов не смог окончательно преодолеть предвзятости при рассмотрении религиозной живописи Нестерова. Ценнейший материал пропускался через призму современной идеологии: Нестеров «советский» неизменно противопоставлялся Нестерову «дореволюционному». Прежние темы, к которым обращался художник, по мнению автора, «сужали его творческие возможности, ограничивали его реалистическое мировосприятие и темперамент». У Михайлова можно встретить довольно беглые описания некоторых религиозных произведений, созданных Нестеровым в 1920-е – 1930-е годы, по которым трудно представить, как они выглядели. Михайлов касается их лишь для того, чтобы констатировать, что такие работы в творчестве Нестерова послереволюционного периода были, но что они «выпадали из всего созданного в это время художником в портрете, свидетельствовали о противоречиях, живущих в его сознании и уво-

дивших его порой от реальной действительности в мир далёких от неё переживаний».

Начатое И. И. Никоновой в 1960-е годы исследование нестеровского творчества нашло своё продолжение в монографии (1979). Вобрав в себя всё накопленное многолетним нестерововедением, эта книга предопределила пути, по которому пошли будущие исследователи художника. Говоря о религиозно-философских произведениях Нестерова, созданных в послереволюционный период, Никонова лаконично фиксировала произошедшие в живописи художника перемены, выразившиеся «в большей лиричности сюжетов и вместе с тем в скупости изобразительных средств». Заслуживающим внимания представляется вывод Никоновой, что переломным для нестеровского творчества был не 1923 год, связанный с созданием «Девушки у пруда», как до сих пор считает большинство авторов, а – 1928 год, когда появился «Автопортрет с кистями». По её мнению «только после 1928 года момент раздумья, ... самосозерцания, преобладавший в дореволюционных портретах, исчезает, и содержание искусства Нестерова начинает определяться темой активного, мыслящего человека, значительного своей деятельностью, творчеством и созиданием».

Издание «Воспоминаний» Нестерова (1985, 1989) и переиздание его «Писем» (1968, 1988), пополнившееся более полуторастами вновь обнаруженных писем и восстановленными купюрами ранее опубликованных, равно как и вступительная статья А. А. Русаковой к ним, оказались очень своевременными и актуальными. Принадлежащие перу этого автора статьи о Нестерове (первые из них были написаны в начале 1960-х годов) неизменно отличались объективностью и новизной исследовательского подхода ко многим проблемам творчества художника. По своей содержательности и насыщенности фактами небольшие статьи Русаковой выдерживают сравнение с очерками монографического типа. Её комментарии к письмам и картинам художника содержат скрупулезно собранный уникальный материал, помогающий выявить разбросанные по провинциальным музеям и частным собраниям религиозные произведения художника советского периода. Среди незаменимых источников был и подготовленный Русаковой альбом «Михаил Нестеров» (1990), который представлял целый ряд неизвестных ранее произведений, а, сопровождавший альбом, каталог Е. В. Баснер давал возможность использовать последнюю информацию об их местонахождении.

Таким образом, настоящее исследование появилось благодаря предпринятым ранее изысканиям, обозначившим нерешенные проблемы в изучении нестеровского творчества и наметившим возможные пути будущих исследований.

Источниковедческая база диссертационной работы: станковые произведения М. В. Нестерова, хранящиеся в государственных музеях, церковных и частных собраниях Москвы, Петербурга и других городов России, в зарубежных коллекциях. К ценнейшим источникам относится литературное творчество самого Нестерова: его книги «Давние дни», «Воспоминания», письма художника, наследие русской философской мысли, решающее близ-

кие художнику мировоззренческие проблемы; материалы из Российского государственного архива литературы и искусства, Государственного архива РФ, Российской национальной библиотеки, отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи, фототеки ГТГ, Государственного Русского музея, дома-музея С. Н. Дурылина, частных архивов Москвы. Особо необходимо отметить значение для работы бесед с дочерью художника Натальей Михайловной Нестеровой (1903-2004) и его внучками Ириной Викторовной Шретер (1919-2002), Марией Ивановной Титовой (р.1937), Татьяной Ивановной Титовой (р.1939).

Объект исследования: живопись М. В. Нестерова 1917-1942 годов.

Предмет исследования: религиозная проблематика живописи М. В. Нестерова советского периода.

Цель исследования: осмысление духовных аспектов живописи М. В. Нестерова советского периода, включающей в себя картины религиозно-философского плана, портреты, пейзажи.

Задачи исследования:

- проанализировать степень изученности религиозной проблематики живописи М. В. Нестерова как дореволюционного, так и советского периодов отечественной гуманитарной наукой;
- выявить религиозные произведения, созданные художником в послереволюционное время и связанные с ними архивные материалы;
- дополнить каталог произведений Нестерова советского периода новыми сведениями и произведениями, уточнить датировку и местонахождение известных произведений художника советского периода, опираясь на открывшиеся в процессе исследования изобразительные и письменные источники;
- проследить углубление духовно-нравственных исканий Нестерова, отразившихся в его религиозной живописи советского периода;
- обозначить отношение Нестерова к православной вере как мировоззренческой основе творчества.

Методология исследования. В ходе работы над диссертацией были применены следующие методы:

- сравнительно-исторический метод позволил включить произведения М. В. Нестерова в контекст русского религиозного искусства конца XIX – первой половины XX столетия, провести аналогии с сочинениями русских философов серебряного века.
- историко-типологический метод помог сгруппировать произведения по тематическому принципу, определить степень их значения в процессе творческого развития художника.
- метод стилистического анализа позволил проследить структурные изменения в нестеровских образах, эволюцию творческого метода художника.

Гипотеза исследования: религиозная проблематика живописи М. В. Нестерова сохраняется на протяжении всего творчества, обогащаясь новыми

глубокими аспектами понимания и художественного обобщения.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- диссертация является первым исследованием на заявленную тему: на основе комплексного изучения литературы о художнике, изобразительных и письменных источников в диссертации впервые проанализирована религиозная проблематика живописи М. В. Нестерова советского периода;
- привлечен и исследован обширный историографический материал о Нестерове: определены основные причины неоднозначности оценок, данных дореволюционной художественной критикой и советским искусствознанием религиозной живописи Нестерова;
- выявлено значение Нестерова как «художника молитвы», чьё религиозное понимание и творчество оказались поразительно созвучными русской религиозной философии Серебряного века;
- прослежена эволюция образа Христа краеугольного для творчества художника: от исторической интерпретации к знаковому пониманию в его последних программных произведениях «Страстная седмица» (1933), «Путник» (1936);
- проанализированы стилистические изменения, произошедшие в религиозной живописи Нестерова советского периода;
- определена взаимосвязь портретов и пейзажей М. В. Нестерова и П. Д. Корина, портретов М. В. Нестерова и К. С. Петрова-Водкина советского периода;
- впервые проведен искусствоведческий анализ произведений художника: «Путник» (1921), «За Волгой. Пастушок» (1922), «Портрет С. Н. Дурылина» (1922, 1926), «Небесные защитники» (1932), «Сергий и спящий монах» (1932), «Страстная седмица» (1933) и эскизы к картине 1920-х-1930-х годов, «Отцы пустынножители и жены непорочны» (1933, вариант 1934), «Путник» (1936);
- атрибутированы произведения художника «Святой старец» (1910-е гг.), «Гонец» (1930-е гг.), «На земле покой» (1930-е гг.), «Пустынник» (1930-е гг.);
- существенно дополнен каталог произведений Нестерова советского периода, включением в него пятидесяти пяти неизвестных ранее живописных и графических произведений художника;
- введены в научный оборот следующие архивные документы: рукопись П. П. Перцова «М. В. Нестеров» (ОР Государственной национальной библиотеки), три письма Нестерова к А. А. Турыгину 1920-х годов (ОР ГРМ), два письма С. Н. Дурылина к Нестерову 1930-х годов (РГАЛИ), черновик записок С. Н. Дурылина о Нестерове (Частный архив, Москва).

Теоретическая значимость. Обоснована необходимость осмысления созвучных миропониманию русского религиозного Ренессанса начала XX века

религиозных взглядов М. В. Нестерова, которые получили своё законченное воплощение во второй половине творческого пути мастера.

Практическая значимость. Материалы, основные выводы и положения диссертации могут быть использованы в дальнейших научных исследованиях по русскому искусству конца XIX - первой половины XX века, при подготовке лекций; в организации выставочных проектов, в музейной практике (описании, атрибуции, датировке произведений, составлении каталога произведений М. В. Нестерова).

Использование полученных результатов. По материалам исследования в 2002-2003 гг. был подготовлен и прочитан спецкурс по проблемам творчества М. В. Нестерова для студентов художественно-графического факультета Башкирского государственного педагогического университета.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. «русская идея» проходит через все творческое наследие М. В. Нестерова, который был убежден, что особенностью русского Православия является идея достижения «через единение во Христе, всеобщего духовного примирения для человечества»;
2. религиозно-нравственная проблематика живописи Нестерова сформировалась в самом начале его творческого пути и сохранялась неизменной до конца жизни художника;
3. выявление глубинной связи живописи Нестерова советского периода с его дореволюционным творчеством является необходимым условием для создания целостного представления о живописном наследии мастера;
4. материалы данной диссертации, введенные в научный оборот, помогают объективно оценить место и значение Нестерова в контексте русского искусства конца XIX - первой половины XX века.

Достоверность научных результатов и основных выводов исследования обеспечивается избранными методами, опорой на фундаментальные исследования отечественного искусствознания, привлечением к диссертационной работе архивных материалов и изучением живописных и литературных произведений Нестерова.

Апробация. Основные положения диссертации были представлены в пяти статьях в журналах, четырех статьях в сборниках материалов научных конференций, вступительной статье и аннотациях к альбому «Произведения М. В. Нестерова в собрании Башкирского государственного художественного музея им. М. В. Нестерова», выступлениями на всероссийских, региональных, международной конференциях: «Искусство Евразии: на перекрестке культур» (Уфа, 1998); «Актуальные проблемы изучения и преподавания истории и культуры Башкортостана» (Стерлитамак, 2001); «Культурное наследие России: универсум религиозной философии (к 125-летию со дня рождения А. Ф. Лосева)» (Уфа, 2003); «Духовность и красота как явление культуры в образовательном процессе» (Уфа, 2004); «С. Н. Дурылин и его окружение» (Москва, 2004).

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, каждая из которых содержит два параграфа, заключения (160 страниц основного текста с подстрочными примечаниями), списка литературы (197 названий), списка архивных материалов (8 единиц хранения), каталога (178 произведений М. В. Нестерова советского периода), приложения (119 иллюстраций).

Основное содержание работы

Во **Введении** обоснована тема, определена проблема, актуальность, объект и предмет, цель и задачи исследования, новизна диссертации, проанализирована степень научной разработанности проблемы.

Глава 1. «Религиозная проблематика живописи М. В. Нестерова дореволюционного времени в восприятии современников и потомков» посвящена выяснению ситуации, сложившейся в отечественной художественной критике вокруг религиозной темы в дореволюционном творчестве Нестерова. Следует сразу оговориться, что обзор литературы и источников не является здесь задачей – она была решена во введении. В этой главе автор, опираясь на фактологический материал, стремится воссоздать исторический фон исследуемых периодов, выявить обстоятельства, обусловившие возникновение специфических аспектов в религиозной теме художника, понять причины его продолжающейся работы над религиозно-философскими картинами в советский период, обозначить появление в кругу прежней тематики новых мотивов, несвойственных мастеру ранее.

В § 1.1. «**Конец XIX – начало XX века**» отмечается, что уже первые программные произведения Нестерова «Пустынник» (1888-1889) и «Видение отроку Варфоломею» (1889-1890) были справедливо восприняты его современниками как принципиально новое явление, появившееся в русском искусстве. Определяя причины жесткой полемики, разразившейся вокруг «Варфоломея», автор выделяет следующие моменты: картина затрагивала болевые точки, наметившиеся в сознании и настроении общества, пережившего политическую реакцию 1880-х годов, кризис революционного народничества, ориентирующегося на критическое отношение к действительности. Живо трепещущей для всех была проблема духовного возрождения России. Выход русского общества из кризиса известная часть интеллигенции связывала с возрождением религиозных идеалов народа. Атмосфера духовных исканий вовлекала в свою орбиту многих художников. Для одних религиозные темы были ведущими в творчестве, как у Нестерова, другие прибегали к ним в моменты особого душевного состояния. Автором подчеркивается, что Нестеров, пожалуй, был единственным, кто с поразительной последовательностью следовал однажды выбранной религиозно-философской теме и одним из немногих, чьи произведения вызывали столь противоположные оценки.

При анализе характера первых критических отзывов на религиозные произведения Нестерова автор выделяет два аспекта. Антиклерикальный аспект передвижнической критики, на который указывала И. И. Никонova, по наше-

му мнению, сейчас нуждается в переосмыслении. Обращение к евангельским сюжетам Н. Н. Ге, И. Н. Крамского, М. М. Антокольского, В. Д. Поленова никогда не вызывало протестов у художественной критики тех лет. Картина – религиозная по сюжету – в то время часто становилась картиной, решающей общественные и нравственные проблемы.

Автором диссертации отмечается, что в конце 1880-х годов, ознаменовавшихся утверждением новых эстетических принципов в русской культуре, появилось новое поколение мастеров (к ним принадлежал Нестеров), которых начинает тяготить проблематика и творческий метод Товарищества передвижных художественных выставок, пережившего к этому времени свой расцвет. Для молодых художников становится очевидной необходимость обрести новую духовную опору и идеал. Таким идеалом для многих по-прежнему остаётся Христос. Но у Нестерова, по убеждению автора, осмысление этого образа, как и религиозной темы, в целом, принципиально отличалось от понимания художников старшего поколения. «Не частная задача этического совершенствования, как это было у передвижников, а утверждение сущего, осознание человеком божественного в себе, соборное единение» (Д. В. Сарабьянов) были главными ориентирами нового искусства. Далее, анализируя характер высказываний о творчестве Нестерова, автор делает вывод, что многие современники, уловив эту важную отличительную особенность дарования художника, «вдохновлявшегося иными идеями, коренящимися в глубине народного религиозного чувства» (М. П. Соловьев), справедливо называли Нестерова «художником молитвы» (В. В. Розанов).

Обращается внимание, что помимо расхождений мировоззренческого порядка в передвижнической критике нестеровских произведений присутствовал и художественно-стилистический аспект. Искания красоты, гармонии, мечты, пронизывающие всё искусство Нестерова, требовали от него и новой формы выражения. Поиск стиля, который бы отвечал новым задачам творчества, был крайне важен для художника, жадно впитавшего впечатления в своих первых заграничных поездках, давших ему возможность ознакомиться с новыми направлениями в искусстве. Картины Нестерова, раньше других мастеров репрезентировавшего признаки стиля модерн, вызывали резкие нападки приверженцев реалистического направления, прежде всего, В. В. Стасова за сходство с произведениями художников-символистов, в первую очередь, с французом Пюви де Шаванном и английскими прерафаэлитами.

Делается вывод, что основной причиной отрицательного отношения передвижнической критики к религиозным картинам Нестерова явилась борьба новых и старых представлений о задачах художественного творчества.

Переходя к рубежу XIX-XX вв., автор констатирует, что в этот период взамен категоричности оценок передвижнической критики приходит стремление объективно осмысливать новые явления в искусстве. Подчеркивается, что глубоко прочувствованная религиозная тема и точно найденный ей адекватный стиль выражения, позволили Нестерову занять особое место в русской живописи. Его творчество по-прежнему было в самом центре философских, искусствоведческих и религиозных споров. А. Н. Бенуа, как никто су-

мевший понять как достоинства, так и недостатки, присущие Нестерову, с восторгом отзывался о станковых картинах художника и не принимал его храмовых росписей, считая, что попытка перевести ощущение сокровенного на язык церковной живописи оборачивается утратой «драгоценного для нестеровского творчества мистического чувства». В связи с замечаниями Бенуа, часто использующего при характеристике произведений Нестерова точно найденное им слово «умиление», наиболее полно выражающее состояние глубоко верующего православного человека, мы обращаем внимание на то, что «религиозный феномен» в искусстве волновал многих представителей русской культуры, о нём размышляли и художники, и философы начала XX века. «Искусство, – писал С. Н. Булгаков, – чувствует себя залётным гостем, вестником из иного мира, и составляет наиболее религиозный элемент вне религиозной культуры. Эта черта искусства связана отнюдь не с религиозным характером его тем – в сущности, искусство и не имеет тем, а только знает художественные поводы, – точки, на которых загорается луч красоты. Она связана с тем ощущением запредельной глубины мира и тем трепетом, который им пробуждается в душе»¹. Логически доводя эту мысль до завершения, Н. А. Бердяев резюмировал: «Религиозная тенденция в искусстве такая же смерть искусству как тенденция общественная или моральная. Художественное творчество не может быть и не должно быть специфическим и намеренно религиозным»².

Сам Нестеров, осмысляя высокое духовное предназначение искусства, признавался: «Я не любил и не люблю тем «сегодняшнего дня» – тем общественных, особенно касающихся «политики»... Природе искусства не свойственны ни публицистика и, тем более, «политика». Искусство имеет свою сферу влияний на человека. Оно как бы призвано оберегать «душу», не допускать, чтобы она засорялась скверной житейской. Искусство сродни молитве»³.

Приведенные в качестве примеров, поразительно созвучные друг другу размышления о миссии искусства помогают, на взгляд автора, понять

-
1. Булгаков С. Н. Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. – Сергиев Посад, 1917. – С. 381-382.
 2. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. Приложение к журналу «Вопросы философии». – М., 1989. – С.284.
 3. Нестеров М. В. Продолжаю верить в торжество русских идеалов. Письма к А. В.. Жиркевичу // Наше наследие. – М. – 1990 –. № 3. – С. 20.

причину сближения в будущем Нестерова с религиозно-философским обществом памяти Вл. Соловьева. В диссертации отмечается, что основная масса негативных отзывов, принадлежала профессиональной художественной критике. Отдавая безоговорочное предпочтение только эскизам Нестерова, как единственно выразившим подлинное мистическое чувство, эта критика не принимала его законченных произведений «за оскорбительное несоответствие замысла и исполнения» (М. А. Волошин). Ею критиковался «и сам язык нестеровской живописи, ... неприятное выжимание из себя всяких наивностей, которые все ...ещё десять лет тому назад принимали за подлинное выражение эмоций» (И. Э. Грабарь).

Впрочем, подобным образом отзывались не все профессионалы. Так, церковные росписи Нестерова, «перед которыми русский человек скорее может упасть, обливаясь слезами умиления или скорби о тягостях жизни», приветствовал С. Глаголь; восхищался его религиозными картинами, «пробуждающими в душе зрителя забытую способность молиться» М. В. Фармаковский.

Далее нами выделяются 1900-1910-е годы – время напряженного осмысления Нестеровым проблем, тесно связанных с будущим России, стоявшей на пороге катаклизмов. Отмечается, что не находя близкого созвучия своим исканиям, художник всё больше отдаляется от своих собратьев по кисти. Сблизившись с религиозными философами П. А. Флоренским, С. Н. Булгаковым, В. А. Кожевниковым, М. А. Новоселовым, кн. Е. Н. Трубецким, С. Н. Дурылиным, он интересуется их идеями, которым стремится найти зримое воплощение в своих произведениях. Анализируя этот период, автор делает следующий вывод: острая полемика, развернувшаяся вокруг «Святой Руси» (1907), свидетельствовала, что творчество художника, как и раньше, оставалось в центре пристального внимания современников, ощущающих свою сопричастность духовным импульсам эпохи. Обращается внимание на то, что в эти годы Нестеров критикуется, главным образом, за неубедительность предложенного им выхода из кризисного положения, в котором оказалась Россия. В то же время единомышленники художника, верящие в единственно возможный путь спасения страны через возрождение религиозных идеалов народа, принимают «Святую Русь», с пониманием и сочувствием встречают роспись «Путь к Христу» (1911-1912), картину «Душа народа» (1914-1916), где заявленная Нестеровым тема получает своё продолжение. В диссертации акцентируются тенденции, характерные для творчества художника того периода, его стремление к созданию «хоровой» картины, дающей возможность воплощения больших обобщений. Отмечается, что это многообещающее начало в искусстве Нестерова было прервано революцией 1917 года.

В § 1. 2. «Советское и постсоветское время» говорится, что в 1920-е годы религиозная проблематика, составляющая главный нерв дореволюционного нестеровского творчества, сделала почти невозможной публичную деятельность художника. «Новая советская эпоха требовала и нового искусства, в происходящей переоценке ценностей нельзя было жить прошлым» (А. И. Михайлов). В этой связи дореволюционное творчество Нестерова «подлинно религиозного русского художника» (Н. Н. Евреинов, 1922) теперь подвергалось резкому неприятию, а изданная в 1923 году блестящая монография С. Глаголя рассматривалась как устаревшая.

Далее отмечается, что 1930-е годы, несмотря на декларируемую терпимость и отсутствие открытой агрессивности, без сомнения, можно обозначить, как время «завинчивания гаек», ужесточения борьбы с инакомыслием. Если в 1920-е годы представленные на выставке 1922 года картины художника «Тихие воды» (1922) и «Свирель» (1922) послужили Грабарю пока только поводом мягко предупредить Нестерова, что он «недостаточно способствует социалистическому строительству», то в 1930-е годы, написанные в духе дореволюционного творчества, картины «Слепой монашек-музыкант»

(1928), «Больная девушка» (1928), портреты «старцев»: В. М. Васнецова (1925), В. Г. Черткова (1935), уже рассматривались как «реакционные гнёзда, скрывающиеся в советском искусстве», а сам художник обвинялся в «пристрастии ко всему прошлому, уходящему» (Д. Осипов).

Отмечается, что по резкости и категоричности эпитетов статья Осипова была исключением, но она, наряду с другими более щадящими отзывами (А. Стрелков, М. Морозов, А. Михайлов), свидетельствовала о неприятии советской идеологией любого намека на религиозность в искусстве, явственно показывала трагическую обреченность Нестерова – религиозного художника. Отныне продолжающаяся работа над близкой ему религиозной темой тщательно охраняется от посторонних глаз, а духовно-нравственный императив, понимаемый художником как служение Высшему Идеалу, начинает воплощаться в портретах, внутренний смысл которых так до конца и не был понят большинством современников. Нестеровский пафос оказался в чем-то созвучен эйфории и оптимизму 1930-х, когда миллионы простых советских людей, с искренним энтузиазмом и верой строили своё «светлое будущее». Кроме того, в свете происходившей в 1930-е годы борьбы с формализмом, эти портреты Нестерова, при всех связях со стилистикой модерна, оказались более приемлемыми для официальных властей, чем, например, работы Н. И. Альтмана и других «левых» художников. Отзывы советской критики этого времени сводились к тому, что нестеровские портреты объявлялись «портретами эпохи». Отныне все крупные выставки проходят с участием Нестерова, а в Третьяковской галерее в результате целенаправленных закупок, формируется целая коллекция его портретов.

В диссертации обращается внимание, что первая попытка с некоторой исторической дистанции подойти к осмыслению нестеровского творчества, была предпринята в конце 1950-1960-е годы. Далее констатируется, что сохраняющийся в советской идеологии атеизм определяет как тенденциозную направленность рецензии А. А. Сидорова на книгу С. Н. Дурылина «М. В. Нестеров. Жизнь и творчество», так и общий характер монографии А. И. Михайлова, посвященной художнику. Подчеркивается, что публикация в 1968 году писем художника, подготовленная А. А. Русаковой, как и его юбилейные выставки, состоявшиеся в Москве и Ленинграде, были очень важны, они заставили пристальней всмотреться в Нестерова.

Далее отмечается, что в 1960-1970-е годы происходит реабилитация искусства рубежа веков, чему способствовала «хрущевская оттепель». Стилевые искания Нестерова, общество «Мир искусства» становятся предметом исследования Г. Ю. Стернина, А. А. Федорова-Давыдова, Д. В. Сарабьянова, выявляющих характерные для художника мотивы, прослеживающих изменения живописного языка. Но религиозная проблематика творчества Нестерова по-прежнему не является объектом внимания историков искусства.

Анализ искусствоведческой мысли 1980-х годов обнаруживает полулегальное возрождение в обществе религиозных идеалов, интерес к иконописи, духовные искания. Большое место начинают занимать в исследованиях И. И. Никоновой, А. А. Русаковой духовно-философские аспекты нестеровского

творчества дореволюционного периода. В заключение параграфа говорится о значении выставки, состоявшейся в Третьяковской галерее (1990), где творчество художника оказалось представленным достаточно объективно. Большой интерес вызывали посвященные выставке статьи А. П. Гусаровой, затрагивающие актуальные проблемы нестероведения.

Среди наиболее значимых исследований 1990-х – начала 2000-х годов, называются труды Г. К. Вагнера, П. Ю. Климова, в которых глубоко раскрывались духовные аспекты творчества художника, вдохновлявшегося «русской мессианской идеей».

Глава 2 «Религиозная живопись М. В. Нестерова 1917-1928 годов» представляет произведения религиозно-философского плана, написанные художником после 1916 года, которые анализируются в хронологическом порядке: религиозные произведения первого послереволюционного десятилетия; затем – портреты.

§ 2.1 «Религиозно-философские произведения 1910-х-1920-х годов», свидетельствуют о душевной драме, переживаемой Нестеровым, который, несмотря ни на что, много и напряженно работает. В диссертации воссоздается исторический фон необходимый для осмысления нестеровского творчества того времени. Отмечается, что в живописи художника возникают трагические образы России. Глубинным, многозначным становится смысл многих традиционных для него тем: в первой половине 1920-х годов создаются картины с особым, присущим только им настроением. Именно тогда художник начинает работать над «Пророком», «Распятием», «Страстной седмицей», повторяет «Несение креста», «Голгофу», «Дмитрия царевича убиенного», которые рассматриваются нами, как пронзительные пророческие видения о грядущих бедствиях России, неожиданно открывшиеся художнику. Введенное автором диссертации в научный оборот акварель «Страшный сон» (1924) представляется концептуальным произведением среди созданных художником в данный отрезок времени. Приводимые в этом параграфе, в том числе, впервые введенные в научный оборот письма Нестерова, помогают понять его мироощущение, воспринимавшего революцию, «как историческое преступление, приведшее к гибели России», убеждают в том, что никакого перелома, тем более затрагивающего внутренние основы, у художника не было.

Далее диссертант обосновывает необходимость начать исследование послереволюционных произведений художника, первоначально обратившись к законченной накануне революции картине «На Руси. Душа народа», наиболее полно выразившей его духовно-нравственные идеалы. Нестеров ставил и пытался решать своей картиной задачу вселенского масштаба. Как гениальный провидец, обратившись к важнейшему ключевому понятию Евангелия, вслед за Достоевским и русской философией, и продолжая собственные искания и открытия, он утверждал мысль об искупительном страдании как национальном своеобразии характера русского народа. Выбирая сюжет, лишенный внешнего драматизма, Нестеров в «Душе народа» утверждал эту мысль. В легко ступающем мальчике, идущим впереди толпы, художник

смог увидеть огромную силу человеческого духа, торжество человеческого «Я».

Состояние общества накануне революции 1917 года было таково, что совестливый и сильный талант не мог не взять на себя пророческой миссии: тревожность и неуспокоенность, поселившиеся в душе, кризис власти и общественных устоев заставили Нестерова пристальнее всмотреться в человека. Необходимость совершенствования мира через создание новой его модели лежала в основе религиозно-философских исканий конца XIX – начала XX века. Нестеров тесно соприкасался с ними. В соответствии с этими исканиями главным механизмом творения нового мироздания становилась творческая личность, понимаемая как «космическая величина» (Н. А. Бердяев).

Далее говорится, что и после революции тема пути к Богу продолжала напряженно осмысливаться Нестеровым. Впервые анализируя картины «Путник» (1921, вариант 1936) и «Странники» (1922, вариант 1923), автор обращает внимание, что мотив пути, всегда понимавшийся Нестеровым как дорога к Христу, обогащается новыми гранями истолкования, символизируя стремление людей к Гармонии, Красоте, Истине. Путь искания Красоты, Гармонии, Истины у Нестерова – это путь искания Бога. Нестеровское достижение заветного Идеала зависит от готовности человека принять Бога в своём сердце.

Необходимо подчеркнуть, что изменения претерпевает в творчестве художника первого послереволюционного десятилетия образ самого Христа, который предстаёт у Нестерова в образе Странника одинокого или со спутником. Этот последний персонаж, до конца не открываемый живописцем, чрезвычайно важен, быть может, не менее образа Иисуса. Спутник идёт в поисках Истины и Бога и не подозревает (?), что тяготы этого трудного пути ему помогает преодолевать сам Спаситель.

Несмотря на ряд найденных тогда удачных решений сложного образа Христа, Нестеров не оставляет свои поиски. Впервые анализируя картину «Благословение Христом отрока» (1926) близкую по композиции «Видению отрока Варфоломею», автор определяет тему этой картины как выбор между жизнью в миру, во всей её полноте, в семейном счастье, и жизнью в Боге. Сравнение двух этих произведений позволяет выявить драматическое звучание картины 1926 года. Философски-обобщенный образ отрока в контексте происходящих в 1920-е годы событий превращается в символ жертвенного служения Высшему Идеалу, а образ Христа, оставаясь величественным, одновременно исполняется глубокой человечности.

Большое место в творчестве Нестерова занимают в этот период картины с озерным пейзажем: «У озера» (1922), «У озера. Старец» (1923), «Святой старец» (1920-е), где в некоем ирреальном пространстве изображаются любимые художником герои. Природа всегда представляла у него земным воплощением Небесного Града, отвечая тому православному пониманию природы, которое было свойственно верующему русскому человеку. По нашему мнению, в новых, изменившихся условиях озерный пейзаж в нестеровских картинах 1920-х годов играет роль того легендарного озера, что скрыло в минуту опасности град Китеж. Нестеров, продолжая воссоздавать свою сокровенную Русь, ве-

рит в грядущее воскресение России, которая спасётся благодаря неустанным молитвам и духовному подвигу лучших своих людей.

В заключение параграфа делаются следующие выводы: в 1920-е годы основная тематическая направленность в творчестве Нестерова по своей сути остаётся прежней, изменения касаются, главным образом, композиционных и цветовых решений. Обращаясь к традиционным темам, художник вносит в знакомые сюжеты несвойственные им ранее напряжение и экспрессию. В качестве примера анализируются картины «Тихая жизнь» (1901) и «У монастырских стен» (1925), сопоставление которых даёт возможность отчетливо почувствовать изменения, происходящие в пределах традиционной для художника темы. Новая для художника нота появляется в сказочном образе пастушка Леля («Весна-красна», 1923). Именно этот образ (всё того же отрока!), несущий в себе внутреннюю энергию, как нам кажется, обозначил начало перелома в мироощущении Нестерова, возрождение его надежд, обретение веры в «грядущие светозарные дни великой Родины». Потерявший привычный круг общения, испытывающий тяжелые материальные затруднения, побывавший в тюрьме, Нестеров медленно входил в новую жизнь. 1928 год, когда были созданы «Больная девушка», «Слепой монашек-музыкант», «Автопортрет с кистями», стал переломным в творчестве художника. Эти произведения прозвучали как своеобразный гимн стойкости и красоте несломленного человеческого духа.

В § 2.2 «Поиски религиозно-философского идеала в портретах М. В. Нестерова 1917-1928 годов» говорится о том, что в портретах художника решались те же задачи, что составляли суть всего его религиозного творчества. Подчеркивается, что Нестеров никогда не писал заказных портретов, его героями были только духовно близкие ему люди. Расширяя представление о портретной галерее людей «примечательных по мысли», которую задумал создать художник, диссертант вводит в научный оборот неизвестные ранее архивные материалы, свидетельствующие, что Нестеров мечтал о портретах патриарха Тихона, священника С. Н. Щукина, философа В. В. Розанова, об отдельном портрете П. А. Флоренского.

Далее, обращаясь к известным картинам «Философы» (1917), «Архиепископ» (1917), «Мыслитель» (1921-1922), автор выявляет причины, долгое время служившие поводом, для того, чтобы рассматривать эти портреты как приговор художника «слабым, неуверенным в себе людям уходящей России» (А. И. Михайлов, А. А. Сидоров).

Новый взгляд на ставшие хрестоматийными портреты открывают обстоятельства, обусловившие духовное притяжение Нестерова и портретируемых им людей. Подчеркивается, что художник стремился выявить в человеке лучшее, что «тайно в нём сквозит и светит». Малоизвестные факты из биографии нестеровских моделей, которые приводятся в диссертации, помогают понять задачи, которыми руководствовался художник, стремясь проникнуть в дух своей эпохи, зримо обозначить характерные для неё архетипы, найдя им зримое и убедительное воплощение.

В портретах Нестерова 1917-1920-х годов впервые обыгрывается мотив «опущенных глаз». Отмечается, что глаза всегда были главными в характеристике нестеровского портретного образа. Несвойственные ранее для его портретов опущенные «молчащие» глаза свидетельствуют о глубоких переживаниях художника. Обращается внимание, что опущенные глаза нестеровских героев «молчат» по-разному: в одних – безысходность, в других – чуткое ожидание, накопление сил, которые будут реализованы в будущем.

Автором впервые анализируются малоизвестные портреты С. Н. Дурылина (1922, 1925, 1926). Через архивные материалы, воссоздается история взаимоотношений Нестерова и Дурылина. Сергей Николаевич, ставший одним из самых близких для художника людей, в 1920-е годы – годы жестоких гонений на церковь принял сан священника, пережил ссылки и репрессии. Его портреты можно отнести к лучшим в галерее образов, созданных Нестеровым в это время. Подчеркивается, что художник осознавал свою работу над портретами современников, как миссию, торопился запечатлеть людей, составляющих цвет, генофонд русской нации, понимая, что «они обречены на полное уничтожение» (М. В. Нестеров).

Далее делается вывод, что в обликах этих людей, ему удалось воссоздать образ поколения, оказавшегося на перепутьях истории и выстоявшего. В заключение параграфа говорится, что объединяет нестеровских героев присущее им духовное напряжение, творческое созидание во имя будущего России, наполнившие смыслом жизнь и давшие силы пережить страшные годы лихолетья.

Глава 3 «Воплощение нравственного императива в живописи М. В. Нестерова конца 1920-х - начала 1940-х годов» посвящена последним религиозным картинам Нестерова, написанным в 1930-1940-е годы. Выявляется то новое, что появилось в традиционной для художника религиозной теме. Анализируются портреты и пейзажи, созданные в этот же период, которые рассматриваются в контексте религиозно-нравственных исканий мастера. Близкие по внутреннему звучанию его картинам с ярко выраженной религиозной проблематикой, портреты и пейзажи воплощают духовно-нравственный императив, определивший собой всё нестеровское творчество.

В параграфе **3.1 «Последние религиозно-философские произведения М. В. Нестерова»** автор, говоря о религиозной живописи Нестерова 1930-х годов, отмечает, что она удивительно перекликается с его портретами этого же периода. Во втором цикле картин 1932 года, посвященных Сергию Радонежскому: «Небесные всадники», «Пересвет и Ослябя», «Дозор. Сон послушника», «Гонец», «Дозор. Русь XV века», как и в портретах, тихая созерцательность, отрешенность от мира земного уступает место активному действию. Появление новой, несвойственной Нестерову ранее героической трактовки образа Святого Сергия, как и возникший у него «мотив активного действия», «мотив устремления» можно объяснить обостренной чуткостью художника к происходящим в начале 1930-х годов событиям в стране, к стремительно меняющейся расстановке сил в мире. Ощущая сердцем смертельную опасность, нависшую над Россией, художник в то же время прозревал «грядущее зна-

мение: светозарные дни будущего великой страны, находящейся под защитой Высших сил» (М. В. Нестеров).

Далее на основе архивных материалов прослеживается направление поисков художника, работавшего над вторым сергиевским циклом. Завершается анализ этого цикла сопоставлением картины Нестерова с эскизами П. Д. Корина к не осуществленному триптиху «Дмитрий Донской» (1944). Отмечается, что Корин, выбравший те же самые сюжеты, что и Нестеров, изображает славную, но уже далёкую историю: для него Пересвет и Ослябя, Святой Сергей, Дмитрий Донской – это, прежде всего, безвозвратно ушедшие герои старины, живущие лишь в благодарной памяти. Нестеров же запечатлевает то, что будет существовать всегда, определяя собой вечные духовные основы России, даря светлую неистребимую надежду в будущее великой страны.

Среди религиозных произведений, написанных Нестеровым в 1930-1940-е годы, необходимо выделить «Страстную седмицу» (1933), продолжающую главную в творчестве художника тему покаянного пути к Богу, пути «полного страданий, подвига и заблуждений». «Страстная седмица» – это новый, созданный Нестеровым, символ народной веры, «жгучей веры» русских людей, исполненный молитвенного сосредоточения, глубочайшего покаяния и духовного очищения, без которых немислимо было воскресение России, которое Нестеров пророчески предрекал.

Автором диссертации обосновывается причина, позволившая самому Нестерову называть свою картину, как свидетельствует С. Н. Дурылин, «Страстной пятницей». Выбирая самый трагически-кульминационный день Страстной недели – пятницу, когда был распят Христос, и, поместив вокруг креста разных представителей русского народа, художник осмысливал евангельский сюжет в контексте всей истории России, полной трагических событий, как в далёком прошлом, так и в переживаемом художником настоящем.

Замысел «Страстной седмицы», возникший в первые послереволюционные годы, лучше всего выражен в одном из писем Нестерова тех лет: «через Крестный путь и свою Голгофу Россия обязательно придёт к великому своему воскресению!». Чтобы, воскреснув, «положить начало всепримирению народов», «обновлению людей на истинных началах Христовых». Тема «Страстной седмицы», по сути своей являющаяся выражением светлой надежды и непоколебимой веры в возрождение России, трактуется в трагически-величественном аспекте, как возможное только через страдание, через катарсис. В этом обнаруживается характерная особенность нестеровского мироощущения, поразительно совпадающего с основной направленностью духовной мысли русского религиозного Ренессанса рубежа XIX-XX веков.

В диссертации подробно воссоздаются этапы работы художника над «Страстной седмицей», этюд к которой свидетельствует, как масштабно была она задумана Нестеровым: картина должна была стать большой многофигурной композицией, подобно полотну «Душа народа». В первоначальном варианте «Страстной седмицы» вокруг креста с распятым на нем Спасителем была изображена, как море, народная толпа. В ходе дальнейшей работы, как показывает графический эскиз, датируемый нами началом 1930-х годов, Несте-

ров, стремясь дать «концентрацию темы о душе народной, грехах и покаянии», оставит в композиции на фоне «чистого» пейзажа, лишенного каких-либо архитектурных намеков, всего несколько человек: священника, крестьянскую пару, двух девушек – «христовых невест», молодую горожанку с детским гробом, Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого. Завершенная картина ещё более лаконична по композиции: около Распятия – семь наиболее значимых для выражения нестеровского замысла образов – отсюда и название картины – «Страстная седмица». Вся левая группа, куда помимо священника и крестьянина входят две «христовы невесты», представляется автору воплощением народной веры, той веры, что невозмущенна сомнениями и противоречивыми исканиями. Чистотой и незамутненностью своей веры, кротостью и умиротворенностью эта группа отличается от предстоящей Христу справа. Через образы Гоголя, Достоевского, Булгакова, от которых Нестеров не отрывает и самого себя, художник раскрывает грани мятущейся интеллигентской души, своими сомнениями, безверием, нигилизмом, иллюзиями вольно или невольно подтолкнувших Россию к катастрофе. Для Нестерова и народ, и интеллигенция являются вольными или невольными пособниками этой «гибели великой Родины», и те, и другие – в глубоком покаянии перед Распятием, но с разной степенью вины: вина интеллигенции тяжелей, и поэтому она оказывается по правую сторону креста.

Далее отмечается, как решается Нестеровым в картине образ Христа, который в «Страстной седмице» условен и одновременно так убедителен.

В заключение параграфа впервые анализируются картины «Отцы-пустынники и жены непорочны» (1933, вариант 1934) и «Христос. Путник» (1936), звучащие как духовное послание Нестерова в будущее, его призыв к умиению прощать и любить. Отмечается, что, обрета в картинах 1930-х годов убедительное воплощение своим основным религиозным образам, Нестеров в дальнейшем ограничивался только небольшими повторениями и вариациями уже найденного. Таковы его полотна: «Осень. На пашне» (1931), «На Волге. Одиночество» (1934), «Христова невеста» (1937), «Старец» (вторая половина 1930-х годов), «Два лада» (1938) и другие, которые, в большинстве своём, будучи исполненными в акварели и карандаше, носили камерный ностальгический характер.

В § 3.2 «Портреты и пейзажи конца 1920-Х – начала 1940-х годов», обращаясь к анализу творчества Нестерова конца 1920-х – начала 1940-х годов, автор диссертации уделяет внимание воссозданию исторического фона. Отмечается, что этот необычайно плодотворный период для художника был исполнен жестоких потрясений: сталинские репрессии не обошли и семью Нестерова.

Посвятив первую часть параграфа портретам художника, созданным в последнее десятилетие жизни, автор особо останавливается на автопортрете с кистями 1928 года, открывшем галерею портретов деятелей науки и культуры. Этот автопортрет может считаться по-настоящему концептуальным, в нём отчетливо выражена новая программа творчества Нестерова, основанная на возрожденной и окрепшей надежде, что вопреки всему тому, что про-

изошло и происходит с Россией, она не погибнет. Здесь как нигде сильно выражена вера художника в её великое будущее. Несмотря на все потрясения с этого времени Нестеров начинает работать с небывалым подъёмом.

В ряду важных причин активного вовлечения живописца в современный художественный процесс, автор называет и необычайную востребованность нестеровского творчества его современниками. Отмечается, что в первые послереволюционные годы творчество Нестерова, вобравшее в себя всё лучшее от передвижников и перекинувшее мост в искусство начала XX века, вызывало ожесточенные нападки деятелей Пролеткульта. Далее, объясняя необычайный успех нестеровских портретов, автор среди основных причин называет счастливое сочетание в портретном творчестве художника глубокого постижения лучших классических традиций, наследником которых он выступает, с остротой видения живущего в сложнейшую эпоху человека XX века.

Во второй части параграфа рассматривается стилистическая и образная эволюция, которую претерпевает в нестеровском творчестве в 1920-е – 1940-е годы пейзаж. Опираясь на исследования Федорова-Давыдова, писавшего о пейзаже «Видения отроку Варфоломею», что Нестеров дал в этом произведении «некий синтетический образ страны, (...) создав пейзаж из реалистически написанных с натуры частностей», автор констатирует, что художник продолжал искать собирательный образ Отчизны, который, по его представлению, должен был быть полным, мгновенно узнаваемым и убедительным. Отвечающий этим требованиям образ был обретён Нестеровым в пейзажах его религиозных картин 1930-х годов. Не только не свойственная ранее нестеровским произведениям динамичность, но и точно найденный в холмистом весеннем пейзаже «Страстной седмицы» пронзительный, щемящий образ – символ Родины, позволяет, по мнению автора, отнести к 1930-м годам и такие недатированные картины художника, как «Гонец» и «Старик-пустынник», где повторяется или варьируется пейзаж из «Страстной седмицы». Отмечается, что нестеровские пейзажи 1930-х годов обладают новым качеством. Помимо строгой лаконичности в отборе изобразительных элементов, слагающих пейзаж, можно назвать высветленность, прозрачность красочного слоя, приближающую масляную живопись художника к акварельной технике, что помогает Нестерову передавать чудесность «воплощенных грёз» и одновременно оставаться убедительным реалистом.

Отмечается, что у Нестерова почти нет «чистых» пейзажей: природный мотив, как правило, включает в себя человеческую фигуру, он немыслим без неё. Таковы и его картины «На земле покой» (1930-е годы), «Инок с медведем» (1931), «Осенний пейзаж» (1934), «Река Уфимка» (1935). Торжественную эпичность придает этим картинам лаконично решенное огромное пространство, в сопоставлении с которым человеческая фигурка воспринимается как частичка таинственно молчаливого, неисчерпаемого, непостижимого и прекрасного мироздания. Образы нестеровской, тихой первозданной природы, проявляющей своеобразие народа и определяющей его культуру, необходимо рассматривать в религиозно-философском аспекте.

В **заключении** подводятся краткие итоги проведенного исследования, позволяющие сделать следующие выводы. Уникальность положения Нестерова в отечественном искусстве конца XIX – первой половины XX века связана с главной в его творчестве темой, которая очень точно определена Г. К. Вагнером, как «исповедание мира души». Эта тема только у Нестерова – «художника молитвы» разрабатывалась с такой поразительной настойчивостью и последовательностью на протяжении всего творчества.

Религиозно-философская направленность искусства художника, выходца из патриархальной среды, проявилась уже в его ранних произведениях. Знакомство с искусством Бастьена Лепажа, Пюви де Шаванна и прерафаэлитов, с эстетическими теориями Джон Рёскина, с историософской и религиозно-нравственной проблематикой трудов русских философов и писателей еще больше укрепили художника в верности избранному нравственному императиву, понимаемому им, как служение Высшему идеалу.

Важной особенностью творчества художника стало утверждение Сущего, Богочеловеческого единства, соборности. Не этическое самоусовершенствование отдельной личности, как у передвижников, а мечта о возможности достижения всеобщего духовного примирения через единение всех во Христе и вера в великое предназначение России, которая должна осуществить это единение, связала Нестерова с основополагающими идеями русской культуры конца XIX – начала XX века, определив характер его дальнейшего творчества.

Предложенная нами хронология творчества Нестерова советского периода с разделением его на два этапа: первое послереволюционное десятилетие и отрезок, обозначенный 1928-1942 годами, представляется логически оправданной. Первый этап ещё во многом связан с дореволюционным творчеством: художник продолжает разрабатывать начатую в «Святой Руси» и «Душе народа» тему пути к Богу, изменения касаются, главным образом, живописных и композиционных решений его картин. Лишь в портретах 1925 года намечается то принципиально новое, появление которого обусловлено возрождением веры художника в светлое будущее России, находящейся под покровительством Высших сил. Это мироощущение найдёт своё полное воплощение в его последних программных произведениях 1932-1934 годов, а также в портретах и пейзажах, созданных после 1928 года.

Религиозная проблематика в искусстве художника сохраняется в советский период. Значительно расширяется представление Нестерова о том, каким может быть служение Высшему Идеалу. Не свойственная ранее мастеру активная, проявляющая себя в конкретных «земных» делах деятельность во имя этого идеала, определяет собой отныне характер всех созданных им произведений.

Среди художников-сверстников, Нестеров, поистине, единственный, кто переживает в это время творческую молодость. Ему удаётся сочетать в своей живописи лучшие классические традиции и находки модерна, преломленные через призму собственного опыта, соединив все это с остротой видения, подчас граничащего с прозрением человека XX века.

Подлинное значение подвижнического труда немолодого уже художника, создавшего в этот период целый ряд религиозных произведений и знаменитую портретную галерею своих современников, ещё предстоит осознать будущим поколениям. Предпринятое исследование лишь одна из ступеней подхода к их пониманию.

Основные положения и выводы исследования отражены в публикациях:

1. Хасанова Э. В. Итоги и проблемы изучения творчества М. В. Нестерова: Исторический аспект //Искусство Евразии на перекрестке культур: Материалы Всероссийской научной конференции. – Уфа. – 1998. – С. 14-18. – 0,2 п. л.
2. Хасанова Э. В. Религиозная живопись М.В. Нестерова 1920-1930-х годов //Актуальные проблемы изучения и преподавания истории культуры Башкортостана: Материалы республиканской научно-практической конференции. – Стерлитамак. – 2001. – 0,3 п. л.
3. Хасанова Э. В.М. В. Нестеров и русские философы о духовности в искусстве //Духовность и красота как явление культуры в образовательном процессе: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Уфа. – 21-22 апреля 2004. – С. 95-99. – 0,4. п. л.
4. Хасанова Э. В. Михаил Васильевич Нестеров. Живопись и графика. 1878-1922. – Уфа. – 2004. – 1 п. л.
5. Хасанова Э. В. «Русская идея» и её воплощение в последних религиозных произведениях М. В. Нестерова //Собрание. – № 7. – 2005. (принято к печати). – 0,5 п. л.
6. Хасанова Э. В. Религиозная проблематика творчества Нестерова советского периода //Известия Уральского государственного университета: Гуманитарные науки. – Выпуск 9. – Екатеринбург, 2005 (принято к печати). – 0,3 п. л.

Общий объём представленных работ составляет 2, 7 печатных листов.